

NARRATIVA ESPAÑOLA DEL 2008: EXPLORANDO “NUEVOS” CAMINOS PARA LA FICCIÓN

Teresa Gómez Trueba
Universidad de Valladolid

Según datos ofrecidos por la Agencia Española del ISBN, tan sólo en el año 2008 se publicaron en España más de 4.000 libros dentro de la categoría de narrativa española. Obviamente no todos esos libros son novedades editoriales, pero aun así la cifra resulta abrumadora. Ante tal inabordable panorama, repetido cada año, es habitual reconocer con cierta resignación que la heterogeneidad del conjunto es el rasgo más destacable. Es evidente que, junto a la disparidad, el vertiginoso ritmo que el mercado editorial impone al proceso de creación y consumo de novelas y su fugaz vida en las librerías hace progresivamente más complicado entresacar algunos títulos perdurables. Pero, curiosamente, al mismo tiempo parece ir en aumento el interés por parte de revistas, suplementos culturales o blogs literarios en hacer balances anuales que pongan un poco de orden entre tanto desconcierto. Sin duda en la actualidad conviven dos realidades antitéticas: la irremediable asunción del “todo vale” y la urgencia por establecer un canon que nos permita seguir construyendo nuestra Historia de la Literatura.

A pesar de la desorientación que impera cuando el objeto de estudio es todavía tan cercano y tan sumamente dispar, creo que sí es posible entresacar algunos títulos y, lo que quizás sea más importante, señalar algunas tendencias en el panorama de la narrativa española contemporánea. Ahora bien, dado que hacer un balance es hacer una elección personal (inevitable cuando el número de novelas publicadas en un año es de tal magnitud), comenzaré por confesar que me interesan más aquellos autores y obras que de alguna u otra forma se proponen explorar nuevos caminos o estrategias para la ficción, pretendiendo superar modelos narrativos más convencionales, aun a sabiendas de que muchos de esos intentos son fallidos. Pero conviene advertir también que, en contra de lo que suele pensarse, la no-

vela que surge de cierta inquietud experimental no siempre es sinónimo de marginalidad o de fracaso en ventas, pues a veces el mercado sabe también cómo sacarle partido a la experimentación y convertir a esta en atractivo ingrediente que da prestigio al producto. En definitiva, en la actualidad no son pocos los casos en que, rememorando los populares términos que en su día usara Umberto Eco, el *apocalíptico* se convierte velozmente en *integrado* y algunos de los autores que van a ser reseñados en estas páginas responden ya a esta última categoría, siendo sin duda su visibilidad en el mercado lo que permite que hoy nos ocupemos de ellos.

LA NOVELA HECHA PEDAZOS: ENTRE LA UNIDAD Y LA FRAGMENTACIÓN

Creo que una de las características más llamativas de la narrativa contemporánea (y naturalmente no sólo de la del 2008) radica en cierta tensión latente en muchas obras entre la unidad y la fragmentación. Subyace en muchas novelas una especie de conflicto intencionadamente no resuelto entre la aspiración a presentarse como novela compacta y unitaria (y ser vendida bajo esa etiqueta), y la disolución del bloque en un conjunto aleatorio de breves fragmentos que parecen aspirar también a tener vida propia al margen del libro del que forman parte.

A esa estructura, o falta de ella, se ajusta uno de los libros más esperados en el 2008, la segunda entrega de la trilogía de Agustín Fernández Mallo (La Coruña, 1967): *Nocilla Experience*, novela que continúa el proyecto iniciado con *Nocilla Dream* en 2007. El hecho de que esta última fuera elegida como mejor novela del año por *El Cultural* y que algunos críticos la enarbolaran como el emblema de un esperado y discutido relevo generacional sin duda ha allanado el camino para la recepción de su segunda novela. El autor anuncia la trilogía como un proyecto unitario y, efectivamente, la estructura narrativa de esta poco difiere de la que ya encontramos en aquella, aunque hay que notar una diferencia importante entre ambas: si la primera fue editada en la minoritaria editorial Candaya, esta lo hace en Alfaguara. Al igual que la anterior, *Nocilla Experience*, de estructura sumamente fragmentaria, se asemeja a un *collage* de breves textos narrativos apenas enlazados entre sí, que muestran retazos de vidas de varios personajes tan dispares como insólitos y que también transcurren en alejados y dispares puntos del planeta. Esos breves textos narrativos sugieren varias líneas narrativas simultáneas, que sólo en algunos casos se cruzan. Otros de esos retazos de vidas no establecen conexión con el resto de manera que asemejan ser cabos sueltos en medio de una red de historias enlazadas. Asimismo, mientras que algunas de estas historias parecen concluir, otras se van desdibujando sin que intuyamos qué ha sido de sus protagonistas. Pero quizás lo más interesante en la propuesta estructural de Fernández Mallo es que los textos de carácter narrativo están in-

tercalados con otros textos que son citas ajenas, en algunos casos reproducidos literalmente y en otros distorsionados a través de ese procedimiento que el autor ha llamado *docuficción*. El libro se ofrece así como una especie de mapa intertextual cargado de referencias culturales, no sólo literarias, sino también y sobre todo cinematográficas (*Apocalypse Now*, de Coppola sobre todo), musicales (numerosas citas extraídas del libro *El pop después del fin del pop*, de Pablo Gil), y, lo más llamativo de todo, científicas. Todos los datos biográficos referentes al autor del libro nos recuerdan que es licenciado en Ciencia Físicas y, no casualmente, en uno de los fragmentos de la novela (el 36) se habla de que un personaje cultiva *narrativa transpoética*, “consistente en crear artefactos híbridos entre la ciencia y lo que tradicionalmente llamamos *literatura*” (57). El modelo propuesto por Fernández Mallo rompe por tanto los límites convencionales de la novela en un doble sentido: a través de la fragmentación extrema de la trama, jugando con la posibilidad de varias tramas simultáneas que se cruzan o se ignoran y, sobre todo, a través de la intersección de dos planos cuyos límites son puestos en entredicho: ficción y realidad. Por otro lado, la novela de Fernández Mallo, como la de tantos narradores actuales, rezuma cosmopolitismo y nos traslada a un planeta globalizado, donde ya no hay centro y periferia, un mundo en el que una historia que transcurre en un pequeño pueblo de La Coruña está al mismo nivel que aquella otra que simultáneamente tiene lugar en Manhattan. Cada uno de los fragmentos de la novela (que aparecen numerados pero sin título) son susceptibles de ser cambiados, sustituidos o desplazados (así, por ejemplo, el texto 66 repite el 2 con variantes). El orden propuesto es sólo uno de entre los infinitos órdenes posibles (no en vano *Rayuela* y su creador, Julio Cortázar, que aparece como personaje, es uno de los referentes culturales constantes en la novela). Sólo el azar (y el juego del parchís es otro *leit motiv* obsesivo dentro del libro) rige una estructura narrativa que precisamente parece proponernos una reflexión acerca de la necesidad de la novela de romper con una estructura convencionalmente aceptada que ya no funciona en relación con nuestra actual percepción de la realidad, del tiempo y del espacio.

Tras el éxito obtenido con *Llámame Brooklyn* (Premio Nadal 2006), Eduardo Lago (Madrid, 1954) publica también en el 2008 su segunda y esperada obra: *Ladrón de mapas*, en apariencia un conjunto de relatos dispares, pero que, como se advierte en la misma contraportada, es “mucho más que un simple libro de relatos”. Y, efectivamente, de nuevo estamos ante un libro difuso y de difícil clasificación genérica, en el que el conjunto de textos que lo conforman (aparentemente inconexos) participan de un juego metaliterario encaminado a reflexionar acerca de las posibilidades y límites de la novela en cuanto estructura capaz de dar cuenta de la infinitud o complejidad del mundo. Pero si en el caso de Fernández Mallo estábamos ante la estructura del collage o puzzle narrativo, aquí es más bien el viejo esquema del *mise en abyme* el que parece (o quizás tan sólo parece) dar

coherencia al conjunto. La novela cuenta con un marco narrativo inicial (un anónimo escritor cuelga en Internet unos cuentos en busca de lector; el juego es aceptado y seguido por una joven francesa, Sophie, que al tiempo que huye de su pasado va leyendo y siguiendo el rastro de los relatos hasta dar con su creador, topándose en el viaje con un enigmático personaje, ladrón de mapas, que da título al libro). Es interesante la presencia de “Cuentos de ida” y “Cuentos de vuelta”, que son algo así como las segundas partes de aquellos, y que permiten ensayar al autor una eficaz estrategia de ficción, al abordar la narración de una historia desde una perspectiva que resultaba apenas inadvertida en la primera versión. Asimismo, el relato que enmarca al resto (la historia de Sophie), curiosamente el más desdibujado e irreal de todo el libro, tiende a confundirse con los relatos enmarcados en medio de una estructura enmarañada y sumamente compleja, lo que parece incidir en una de las obsesiones más presentes en la narrativa contemporánea: poner de manifiesto las borrosas lindes que separan la realidad de la ficción, o lo que podría ser lo mismo, el marco de lo enmarcado. Por otro lado, dicho marco desaparece en una segunda y tercera parte del libro, compuesta por “Cuentos borrados” y “Cuentos robados” respectivamente, de tal manera que las historias que ahí se narran parecen ya vivir por cuenta propia, al margen de un autor que las narre y un lector que las escuche. Sin embargo, en los dos últimos textos, el autor nos sorprende con una nueva vuelta de tuerca estructural que en apariencia encierra el conjunto de todos los relatos del libro dentro de una unidad compacta, que hace inclinar ahora la balanza hacia el lado de la novela y no al de la mera colección de relatos: Sophie, la lectora de los primeros cuentos del libro, toma ahora la palabra como narradora para descubrirnos que ha escrito un libro (por supuesto titulado *Ladrón de mapas*) acerca de cuyos problemas y enigmas estructurales se pone a reflexionar. A Sophie le preocupa la estructura o, mejor dicho, la falta de estructura de su libro (362), le incomodaba esa estructura azarosa y carente de simetría. Un relato final, el de la vida de Sophie después de haber escrito el libro y su encuentro con el enigmático “ladrón de mapas” que irrumpió al principio y del que nunca más supimos, parece querer aspirar a dar al libro aire de novela cerrada, compacta y sin fisuras, pero de nuevo un guiño irónico del destino (o del autor) hace tambalearse la casa cerrada de la ficción, cuando descubrimos que este personaje, que pertenece a la realidad del mundo de Sophie, abre un último y enigmático agujero por el que una vez más se cuele la ficción. El mosaico de historias que comprende *Ladrón de mapas* comparte con el de Fernández Mallo el aire cosmopolita y contemporáneo, siendo muy numerosos y dispares los escenarios (París, Rusia, Abisinia, Bombay, Londres, Venecia, Trieste, Nueva York o el fantástico reino de Tintagoel), así como constantes las referencias a las formas de vida actuales (es Internet y el correo electrónico el procedimiento a través del cual los relatos narrados llegan a sus destinatarios). Pero sobre todo *Ladrón de mapas* pertenece a ese grupo de libros tan frecuentes hoy en

día donde el mero placer de contar una historia más o menos sugerente o emotiva parece ponerse al servicio de la reflexión sobre la manera de contarla (personalmente aconsejo la lectura del magnífico relato “Unicronio”, precisamente, sobre la magia de la ficción) o, como dice el título de uno de los textos, acerca de “¿Cómo nace una historia?” (359).

En definitiva, cada vez es más frecuente que los escritores, bien por exigencias editoriales o bien por propia voluntad, alternen la publicación de libros más compactos, que a pesar de toda su ambigüedad pueden seguir siendo catalogados como novelas, con otros, que sin dejar de ser publicados en las mismas colecciones de narrativa, plantearían muchos más problemas en cuanto a esa denominación. Dentro de este tipo tan frecuente de libro de carácter sumamente fragmentario que se ofrece al lector como una miscelánea (en la que se mezclan con anarquía relatos generalmente breves, apuntes o reflexiones circunstanciales, crítica literaria, autobiografía o textos aparentemente ajenos), al tiempo que, paradójicamente, como una unidad estética, e incluso como una novela, habría que incluir otras muchas de las novedades editoriales del 2008, como, por ejemplo, el magnífico *Dietario voluble* de Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948), o una de las propuestas más sorprendentes del año, *España*, de Manuel Vilas (Barbastro, 1962). Generalmente este tipo de fragmentación extrema del relato va unido a un hibridismo genérico, a una premeditada ruptura de las fronteras entre los géneros literarios convencionalmente aceptados y que todavía forman parte del horizonte de expectativas de autores y lectores. El hibridismo genérico es, sin duda, junto a la fragmentación extrema, otro de los síntomas más llamativos de la narrativa contemporánea, y a él le dedicaremos otro apartado en esta rápida revisión de la narrativa española del 2008.

EL MESTIZAJE GENÉRICO EN LA NOVELA CONTEMPORÁNEA

Son muy frecuentes las advertencias críticas acerca de una acusada tendencia de la novela contemporánea a la asimilación de elementos propios de otros géneros literarios y su consecuente conversión en una especie híbrida que tiende a difuminar los tradicionales límites fronterizos entre los mismos. Entre las valoraciones de la novela actual no es nada raro que se aluda a su afición a cierta forma de mestizaje o hibridación genérica, y dicha alusión, habitual tanto en la crítica literaria académica y periodística como en las mismas contraportadas de las propias novelas, utilizada casi a modo de reclamo publicitario, se quiere relacionar con una narrativa moderna y trasgresora que se esfuerza en poner en evidencia la naturaleza multiforme y abierta del mismo género de la novela desde sus orígenes, con una literatura, en suma, que propone la ambigüedad genérica como valor estético. Sin duda, ese intencionado mestizaje, cada vez más frecuente en nuestros días, es otro de los rasgos más notables de la narrativa contemporánea,

y cuando la crítica habla en España de hibridismo genérico, autoficción o novela-ensayo, el indispensable nombre de Enrique Vila-Matas sale siempre a la palestra.

Un año después de la publicación de *Exploradores del abismo* (2007), ¿libro de relatos o novela? que aglutina textos en torno a un mismo tema (el de la atracción por el vacío), Vila-Matas publica su *Dietario voluble*, más fragmentario que aquel, con textos por lo general más breves y con el único principio estructurador del género *diario*. El origen de muchos de los textos está en la columna que publica Vila-Matas en la edición de Barcelona de *El País* desde el 2005, así que en este caso lo que originalmente es una selección de artículos de prensa se convierte en una fluida narración concebida como un proyecto unitario, pero el resultado estético nada difiere de sus novelas consideradas mayores (*Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* o *Doctor Pasavento*) y, por supuesto, nada decepciona. A lo largo de las anotaciones del dietario, todas ellas fechadas en orden cronológico, la permanente reflexión sobre literatura (sobre sus lecturas y sobre su propia escritura) se confunde con la reflexión sobre la propia vida, de tal manera que este libro se suma a tantos otros del autor que se muestran ante el lector como prueba fehaciente de la imposibilidad de distinguir entre ambas (“Vine a La Baule para poder escribir que estoy en La Baule”, 167). En el dietario el autor comenta sus lecturas (continuando con la creación de ese originalísimo canon estético que lleva elaborando desde hace tantos años) y sus estados de ánimo (tras la experiencia de una grave enfermedad diagnosticada recientemente), sus numerosos viajes y encuentros con amigos y colegas, así como su vida cotidiana y solitaria en su piso de Barcelona. Una Barcelona convertida en un gran parque temático para extranjeros que ha terminado por producirle un terrible hastío. Pero al tiempo que el autor confiesa el profundo desarraigo experimentado en una ciudad y un país con los que cada vez parece sentirse menos identificado, me parece que este libro nos muestra sobre todo el gran drama del escritor a quien su incómoda popularidad, su consciente conversión en una marca que hace vender un producto (y estamos ante uno de esos frecuentes casos en los que el originario escritor marginal y de culto ha llegado inesperadamente a convertirse en éxito de ventas), le pone en una dramática encrucijada, de la que este libro nos habla entre líneas pero de manera obsesiva. Frente a la tentación de desaparecer (huir de Barcelona y cambiar de identidad), dejar de escribir (ser por fin un *bartleby*) y convertir así la vida de una vez por todas en auténtica obra de arte, se impone la irremediable necesidad de narrar también esa elegante decisión de abandonar la escritura y desaparecer para siempre. Y es que Vila-Matas sabe mejor que nadie (y en el fondo de ello nos hablan todos sus libros) que “de nosotros mismos no podemos separarnos del todo nunca” (p. 162). En *Exploradores del abismo* el autor ironizaba acerca del efecto que las críticas negativas hechas a su obra (las de quienes le acusan de excesivamente reiterativo y obsesivo y de cultivar un discurso que

tiende irremediablemente al agotamiento, al haber renunciado a contar cosas para alimentarse única y exclusivamente de sí mismo) producen en él, hasta el punto de estimularle y decidirle a un supuesto cambio de estilo. Cambio que naturalmente no se ha producido, a pesar de lo que dice el narrador, ni en *Exploradores del abismo*, ni mucho menos en este *Dietario voluble*. Y es que, precisamente, esa vuelta obsesiva, libro tras libro, una y otra vez, al mismo asunto, alejándose y acercándose a él reiteradamente, como si estuviera recorriendo un laberinto del que todavía no ha logrado encontrar la salida, es lo que convierte toda la obra de Vila-Matas en un proyecto compacto y sumamente coherente, que adquiere mayor sentido y valor considerado en conjunto. Cada uno de sus libros ha supuesto una nueva vuelta de tuerca dentro de una prolongada reflexión en torno a la eterna (y no por ello agotada) cuestión del arte de la novela y la representación literaria. Reflexión que lejos de haberse debilitado permanece en sus últimos libros, alcanzando su momento más álgido e interesante. En una de las anotaciones del dietario que ahora comentamos, puede leerse: “Comenzar es muy fácil. Pero lo malo viene después, cuando hay que seguir dando la talla. Al principio, uno comienza, llega, busca la protección de un grupo generacional y se come el mundo. Lo más difícil es mantenerse, y ya no digamos acabar” (115). Ante el último libro publicado de Vila-Matas, una vez más hemos de constatar que el escritor catalán está consolidando la trayectoria literaria más original y auténtica de la última década en España, la que mejor ha sabido mantenerse fiel a su propia voz y estética, y ello lo ha logrado hablándonos precisamente de la dificultad y dureza que entrañan la creación y continuidad artísticas.

No sería descabellado afirmar que Vila-Matas ha creado ya un género de novela (*no-vila* la llamó Jordi Llovet, rememorando muy oportunamente a Unamuno y su *nivola*), cada vez con más adeptos entre lectores y escritores. El escritor y periodista Vicente Verdú (Elche, 1942) publicó en *El País*, el 17 de noviembre de 2007, un polémico artículo donde enumeraba las “Reglas para la supervivencia de la novela”. En dicho decálogo se apostaba por la primacía de la forma sobre el argumento, por una novela sin intriga (no susceptible de ser adaptada al cine) y que dé cabida a la realidad de la vida contemporánea, de estructura fragmentaria (contagiándose de los formatos actuales en los que recibimos la comunicación), susceptible de albergar contenidos heterogéneos y, sobre todo, escrita en primera persona del singular, sin la innecesaria impostura del clásico narrador en tercera persona. Una novela narrada por un yo cuya identificación con el propio autor sea clara y transparente, que cuente la realidad de su vida renunciando a la ficción. Apostaba en definitiva Verdú por la novela de la “no ficción”. Escrita, eso sí, con altas dosis de ironía y sentido del humor. En una entrevista realizada a Vila-Matas en *Quimera* (nº 295, junio 2008) se le preguntó a este por el decálogo de Verdú, a lo que contestó con desdén que Verdú creía haber descubierto el Mediterráneo cuando él llevaba muchos años escribiendo este

tipo de novelas. Advierte sobre todo de lo contradictorio que es hacer decálogos cuando la propuesta estética en boga radica precisamente en reivindicar la falta de reglas y límites del género de la novela desde sus orígenes. Y es cierto que de un tiempo a esta parte corremos el riesgo de que ese tipo de novelas que reniegan de su género acaben por convertirse (dado el nutrido número de cultivadores y lectores que ya las respaldan) en un *género* de novelas absolutamente codificado, como lo son por ejemplo el género de la novela policiaca o el género de la novela rosa.

En cualquier caso, entre las *no-vilas* del 2008 hay que citar al mismo Vicente Verdú y su *No ficción*, título que dice mucho de la propuesta estética del autor. Se trata de una convincente novela acerca de la vejez, del pánico a la enfermedad y a la muerte y, sobre todo y de nuevo, a esa trágica imposibilidad que sufrimos de escapar del propio yo (“esa bestia omnívora que es el yo” ha dicho Javier Cercas, otro autor afín a este género de literatura). Pero es también esta novela, ya desde el acertado título, una especulación más acerca de las borrosas fronteras que delimitan la ficción y la vida. Claro ejemplo de lo que la crítica denomina “autoficción”, con un narrador protagonista que de forma transparente se identifica con el propio autor, la obra de Verdú ofrece una reflexión acerca del papel del autor en la novela (véase el capítulo 21, titulado “Céline”), tanto dentro como fuera de esta, es decir acerca de la voz que habla en la novela y acerca del oficio de ser escritor. A pesar de la deuda señalada, no ocultada por el autor (en un divertido episodio de *No Ficción* se menciona al mismo Vila-Matas, dejándose intuir la admiración hacia él), creo que el libro de Verdú es uno de los más conmovedores de la cosecha del 2008.

Del proceso de canonización de este tipo de novela (o *no-vilas*) del que estamos hablando da cuenta el hecho de que el premio Nacional de Narrativa, además del de la Crítica y el de los libreros de Euskadi, haya recaído en el 2008 en la obra *Bilbao-Nueva York-Bilbao*, de Kirmen Uribe (Ondarroa, Vizcaya, 1970), escrita originalmente en euskera y recientemente traducida al castellano. A pesar de tantos elogios a su supuesta novedad y originalidad, personalmente creo que Uribe se ajusta, sin aportar nada nuevo, a un género de narrativa que, como acabo de advertir, ya corre el riesgo de codificarse. Como tantas otras novelas de la actualidad, en esta se nos narra el proceso de investigación llevado a cabo por el autor para escribir la novela que estamos leyendo. Es decir, estamos ante una novela que, como tantas otras, habla sobre todo de sí misma, lo que, por otro lado, facilita la labor del crítico cuando dentro de ella encontramos una explicación tan explícita y evidente acerca de su estructura e intención como la que sigue: “Le expliqué a Fiona el proyecto de la novela. La idea había tomado cuerpo, y al final se estructuraría en torno a un vuelo entre Bilbao y Nueva York. El reto consistía en hablar de tres generaciones distintas de una familia, sin volver a la novela del siglo XIX. Expondría el proyecto de escritura de la novela, y

fragmentariamente, muy fragmentariamente, historias de esas tres generaciones” (136). Salvo la recreación de la experiencia del vuelo que hace el narrador desde el aeropuerto de Bilbao al de Nueva York, el resto de la historia nos adentra sobre todo en el País Vasco de sus antepasados, con las omnipresentes referencias a las secuelas dejadas por la Guerra Civil en toda una generación. Pero a partir de ese fondo argumental bastante manido, se echa mano de lo que parece ser ya un ingrediente necesario para construir un artefacto narrativo supuestamente vanguardista y trasgresor, es decir del hibridismo genérico. De esta forma el narrador no sólo cuenta anécdotas propias y de sus antepasados sino que se detiene de continuo a reflexionar sobre literatura, cine o pintura (con reproducción también de un cuadro de Aurelio Arteta Errasti que adquiere un gran protagonismo en la historia). Y, por supuesto, también se hace uso de la autoficción, con explícita reflexión sobre el asunto: “Cómo hablar de quienes te rodean sin que aparezca uno mismo. Quería hablar de mi abuelo, de mi padre, de mi madre. Novelar mi mundo, llevarlo al papel. Pero ¿cómo hacerlo? ¿Debía inventar nombres ficticios o aparecería yo como narrador de la novela [...] No quería construir personajes de ficción. Quería hablar de gente real” (144-45). La intención perseguida es quizás demasiado obvia: arrancar de las entrañas geográficas y culturales del País Vasco y *alzar el vuelo* para escribir una novela muy cosmopolita y culturalista, “aunando la oralidad del *bertsolari* con los tiempos de la Wikipedia”. En cualquier caso, y a pesar del intento, a mi juicio la novela de Uribe está todavía muy lejos de la auténtica modernidad que sí se respira en la ya citada *España* de Manuel Vilas.

Aunque denominada “novela” en la misma solapa del libro, el lector encuentra en el interior de *España* una estructura más fragmentaria y un conjunto de textos aún más heterogéneos que en cualquiera de los libros ya reseñados y, en este caso, además sin aparente conexión entre sí, más allá de la marca de estilo tan característica de Manuel Vilas. También aquí se mezclan de manera anárquica diferentes géneros de textos (textos narrativos más “convencionales”, un simulado último discurso de Fidel Castro, el informe con las deficiencias de la vivienda habitada por el autor, entradas de blog, fichas resúmenes de supuestas tesis doctorales, etc.), se echa mano de la autoficción y se juega, casi hasta el delirio, a la confusión de narradores (véanse los textos “Vacaciones” o “Poker”). Asimismo, Vilas salpica el texto con fotografías e imágenes no de especial perfección o belleza, sino que más bien parecen ofrecerse al lector (al igual que en las novelas de W. G. Sebald, quien ya echó mano de este procedimiento), como muestra irrefutable de que aquello de lo que se está hablando en la novela *existe también en la realidad*. Particularmente en *España* es especialmente llamativo el uso de otro procedimiento que asimismo contribuye a abrir permanentes fisuras, más bien enormes boquetes, en el nada compacto bloque de la ficción: me refiero a la utilización de notas a pie de página, muchas de ellas para hacer aclaraciones infor-

mativas de los personajes españoles (por si *España* se traduce a otras lenguas, advierte irónicamente el narrador). Con estos procedimientos que, si ya habían sido utilizados por muchos de sus contemporáneos, Vilas sabe llevar al extremo, se plantea una permanente reflexión acerca de las relaciones entre literatura y vida, o acerca de nuevo del tema de la fama del autor (o, lo que es lo mismo, del autor en su dimensión de personaje). Pero, al margen de las coincidencias inevitables en los planteamientos con muchos de sus contemporáneos, la propuesta estética de Vilas me parece mucho más radical y trasgresora que la de cualquiera de ellos. Si de lo que se trata es de desmontar el concepto mismo de novela no cabe duda de que su manera de hacerlo es mucho más convincente y ello porque se asienta en otras previas deconstrucciones (que en ningún caso se advierten en la novela de Uribe). A través de los textos de *España* (tan dispares en su temática como en su modalidad genérica), el autor se propone reducir al nivel de la pura fantasmagoría el concepto de la identidad nacional española, el de la Historia (véase el magnífico relato “Breve historia del mundo”), el de la historia literaria nacional o el de la identidad del propio autor, pero también el mismo concepto de novela, al atreverse a calificar así a la suya.

Y a propósito de esta desconcertante novela (si es que podemos llamarla así), me gustaría llamar la atención acerca del importante papel que en la actualidad juegan los paratextos de algunos libros y muy especialmente las indicaciones sobre ellos que aparecen en las solapas o contraportadas. Creo que en obras como la de Manuel Vilas el efecto estético conseguido tiene mucho que ver con la distancia que media entre el horizonte de expectativas del lector a la hora de comprar el libro y el contenido real del mismo. Cuando encontramos la palabra “novela” en la contraportada, los lectores esperamos descubrir cierta conexión entre las distintas piezas del conjunto, de tal forma que la “frustración” que nos provoca el descubrimiento de esa falta de continuidad forma parte central del efecto estético.

Tras varios años sin publicar desde sus admirables *Dibujos animados* (1995) y *Discotheque* (2001), aparece la tercera novela de Félix Romeo (Zaragoza, 1968), *Amarillo*. Extraño libro que ensancha aún más que los anteriores el ya de por sí desatado concepto de novela. Sin disfrazar en ningún momento los nombres y sucesos reales, rememora aquí Romeo una trágica historia que vivió en su juventud y que le ha acompañado y atormentado desde entonces: el suicidio de su amigo Chusé Izuel en 1992. Este, Romeo y Bizén eran amigos desde la infancia en Zaragoza y los tres, soñando con ser artistas, se fueron juntos a vivir a Barcelona, donde compartieron piso durante algún tiempo. En *Amarillo* se entrelazan sus recuerdos con todo un mosaico de textos dispares (fragmentos de cuentos del mismo Chusé, reseñas, entrevistas, cartas...) que van reconstruyendo la historia compartida por los tres amigos durante aquellos años, así como el incomprensible momento del suicidio. Como se aclara en un momento del libro, trata este “Sobre la

memoria, sobre la imposibilidad de recordar. Sobre la imposibilidad de escribir libros sobre la vida que sean reales” (126).

No hay espacio para muchos más ejemplos de novelas híbridas, pero es importante advertir que son numerosos los autores que últimamente se suman a la moda de la autoficción. Es, por ejemplo, el caso de Ray Loriga (Madrid, 1967), quien tras ensayar en sus últimos libros publicados dispareas tentativas narrativas, recurre en la última, *Ya sólo habla de amor*, al consabido artificio. Efectivamente, también Ray Loriga crea en esta fallida novela (no muy bien valorada por la crítica) una voz narradora cuyo perfil biográfico genera una ambigüedad interpretativa respecto a su posible identificación con el autor de la novela. El protagonista, que comparte intencionadamente datos biográficos con Loriga y que, por supuesto, también es escritor (“un escritor cuarentón recién divorciado”, para ser más exactos), es un hombre que (como los *bartlebys* de Vila-Matas) se niega a moverse en ninguna dirección. Pero el motivo por el que el *bartleby* de Loriga se niega a dar cualquier paso es el amor, o mejor, la incapacidad para superar su nueva situación. Un enamorado clásico, de esos que quieren morir de amor “pero como no lo consigue, tiene que seguir andando”, puntualiza su creador.

NOVELAS FUTURISTAS O LA BÚSQUEDA DE LA “NOVELA DEL FUTURO”

Desde que Agustín Fernández Mallo publicara la primera novela de su proyecto *Nocilla*, la crítica literaria viene hablando (a veces con desmedido entusiasmo, pero no pocas con igual desmedido desprecio) de un relevo generacional en la narrativa española contemporánea. La supuesta generación “Nocilla” se consolidó con la publicación de una antología titulada *Mutantes. Narrativa española de última generación*, en la que Julio Ortega y Juan Francisco Ferré reunían una serie de relatos y fragmentos de novelas que pretendían pasar por representativos de una nueva manera de ver el mundo y de narrarlo. Al margen de la indiscutible calidad literaria que hay en la mayoría de los textos y autores ahí seleccionados, lo que a la crítica más airada y prejuiciosa parece habérsele pasado por alto es que los miembros de esa supuesta “generación literaria” no se toman muy en serio todo el tinglado mediático que se ha montado en torno a ellos (nadie en sus cabales podría tomarse a estas alturas muy en serio el concepto de “generación literaria”). Y, no en balde, quizá no se haya advertido suficientemente que en la introducción a dicha antología no se habla exactamente de “última generación de narrativa” sino de “narrativa de última generación”. Es decir, de una narrativa que, como algunos ordenadores y otros inventos tecnológicos, presume de estar a la última. El caso es que la broma le ha salido rentable a un grupo de jóvenes escritores que ha logrado hacerse visible en un mercado editorial que de otro modo les hubiera resultado absolutamente inaccesible. Fernández Mallo y Manuel Vilas

ya publican sus libros en Alfaguara y Juan Francisco Ferré, por citar tan sólo a alguno de los más sobresalientes del supuesto grupo, ya lo hace en Anagrama. Aunque tan sólo para eso hubiera servido la “invención” de una nueva generación literaria debemos darnos por satisfechos. Dicho esto, lo que cabe preguntarse a la crítica es si realmente es posible detectar algún común denominador en esta narrativa española de “última generación”. Y aunque lo oportuno ahora sería recurrir al tópico de que es demasiado pronto para hacer valoraciones y de que debemos esperar algún tiempo para saber quién ha de perdurar (o, como dice Vila-Matas, quién sabrá terminar su carrera literaria), a partir de la lectura de algunos libros “mutantes” publicados en el 2008 (*El país del miedo* de Isaac Rosa, *Derrumbe* de Ricardo Menéndez Salmón, *Morthotel* de Alberto Gismera, o los ya citados *Nocilla Experience* y *España*), sí me atrevo a sacar algunas conclusiones. La primera es que a todos ellos les une, más que una cuestión formal (ya hemos visto que su tendencia a la fragmentación del relato y al hibridismo genérico no es privativa del grupo), una especie de visión apocalíptica y aterradora del mundo en el que vivimos (muy acertadamente Masoliver Ródenas utiliza el epígrafe de “novela apocalíptica” en el almanaque de la narrativa del 2008 que escribió para *Ínsula*, 747 (marzo 2009, 2-6). Efectivamente, todas las novelas que comentamos ahora cuentan extrañas historias que parecen transcurrir en una imprecisa y desolada era post-apocalíptica. Pero no se trataría tanto de que el mundo haya sobrevivido a una bomba nuclear, con las obligadas consecuencias de desolación y amargura que esto podría acarrear, más bien que ha sufrido un proceso imparable y terrible que le ha llevado a diluir y difuminar sus contornos. Es como si la vida hubiera adoptado un giro irreal en algún momento imperceptible. Estos jóvenes autores se empeñan en desenmascarar el mundo en que vivimos, desvelando su condición de simulacro, de escenario falso y construido dentro del mundo real. Nos invitan así a observar ese mundo desde fuera como espectáculo, como mero artificio. La sensación que se desprende ante ese espectáculo, ante ese imparable proceso de desrealización, es de extrañamiento, casi de miedo o incluso de pánico.

La carrera literaria de Isaac Rosa (Sevilla, 1974) empezó a consolidarse con *El vano ayer* (2004). A partir de ahí su trayectoria literaria ha seguido una línea ascendente, sobre todo en lo que se refiere al reconocimiento crítico, que se ha coronado en el 2008 con la publicación de su magnífica y original novela *El país del miedo*. En la citada antología de los *Mutantes* se incluyó lo que parece ser un primer embrión de esta novela, lo cual no me parece casual ya que ese asunto común sobre el que versan los libros de muchos autores de esta supuesta generación aparece magníficamente representado en esta novela de Rosa. Se cuenta en ella la historia de un padre de familia cuyo hijo sufre un brutal acoso escolar. El padre intenta por todos los medios proteger a su hijo, ocultando incluso a su mujer la gravedad del asunto. Pero la situación llega a hacerse insostenible para el pa-

dre que vive en primera persona el miedo de su hijo. Los capítulos narrativos que contienen esta historia alternan con otros de carácter ensayístico donde se reflexiona acerca de la naturaleza y tipología de los miedos que asolan a las sociedades modernas. A través de ese discurso híbrido (sin llegar nunca al grado de fragmentación y mestizaje de algunos de sus compañeros de generación) Rosa sabe transmitir lo que me parece que es un miedo, pánico habría que decir, extraordinariamente moderno. Se trata de un miedo incrementado por el tratamiento sensacionalista de los medios de comunicación (64) y que “tiene que ver con una cuestión de expectativas, de asociaciones mentales fruto, en buena medida, del aprendizaje de la ficción, sobre todo la audiovisual, que nos enseña que determinadas situaciones devienen necesariamente en momentos de peligro” (253). Es difícil explicar cuál es la raíz de ese pánico irracional que sobrecoge a la humanidad, pero creo que Isaac Rosa acierta en la manera de transmitirlo, sobre todo cuando se refiere a esos extraños lugares que en las sociedades actuales se han convertido en espacios de protección y amparo y donde acudimos a guarecernos de un exterior aterrador. El protagonista se refugia reiteradas veces de su agresor en el interior de un centro comercial y la reflexión que se hace acerca de este santo lugar (o mejor habría que decir “no lugar”) de la sociedad actual no tiene desperdicio: “Nos retiramos a recintos seguros donde el miedo, al menos *ese* miedo, aún no logra tirar la puerta. Nos refugiamos en el interior protegido, frente al exterior amenazado por la incertidumbre, por los otros, los desconocidos, los extraños. Buscamos techo y paredes, potente luz artificial, controles de acceso, derecho de admisión, vigilancia, cámaras. Así los centros comerciales, simulacro de calle a cubierto, de calle idealizada, donde encontrar todo lo que ofrece la vía pública –tiendas, bares, gente, entretenimiento, puntos de encuentro–, pero sin esas molestias que son propias del espacio urbano: sin pobres, por ejemplo, sin nadie que te suplique dinero o te espere a la salida de la boutique, sin mujeres con bebés en brazo que piden comida; y sin incertidumbre, sin desorden, allí todo está regulado, todo es previsible, hay unas escaleras que suben y otras que bajan, la entrada y la salida están diferenciadas, las limpiadoras barren la basura apenas toca el suelo, los escaparates brillan bajo los focos y los guardias evitan que nadie moleste, que nadie escandalice, no se puede gritar, cantar, correr, manifestarse, es una calle, ideal, apromblemática, limpia, limpiada” (110).

Varios elementos coincidentes encontramos en la segunda novela del asturiano Ricardo Menéndez Salmón (Gijón, 1971), *Derrumbe* (muy esperada tras el éxito alcanzado con la anterior, *La ofensa*, 2007). A pesar de que las críticas no han sido en este caso tan generosas, se respira también en *Derrumbe* una atmósfera novedosa que merece que nos detengamos en ella. A partir de un argumento mucho más abierto y fragmentario que el de la novela de Rosa, Menéndez Salmón vuelve a disertar sobre el pánico y el horror en las sociedades contemporáneas. En este caso son varias las tramas y los personajes que se enlazan en un escenario con

ribetes futuristas. Aparece un despiadado asesino en serie que siembra el terror en la ciudad, unos jóvenes que planean y perpetran un atentado terrorista, un padre que descubre las perversas aficiones de su hija. La novela nos habla por tanto de un mundo que agoniza bajo la terrorífica amenaza de su definitivo derrumbe. Como Rosa, nos habla aquí Salmón de la presencia del mal y el horror en la sociedad contemporánea y, al igual que la de aquel, la novela está salpicada de reflexiones muy significativas respecto a la naturaleza del miedo que parece asolar a esta nueva generación de escritores:

En el fin de los tiempos que llevamos viviendo hace años –había dicho aquella mañana Meneses– hombres y mujeres nos congregamos en un espacio hasta hace poco desconocido. Ese espacio, que antaño pudo darse al amparo de un símbolo como la cruz o bajo el cobijo de una bandera, tiene en la actualidad aspecto de parque temático. [...] El único problema es que jamás estamos seguros de que lo que estamos aprendiendo sea real: el único problema [...] es que a menudo nos salta la sospecha de que nuestro mundo es una feria de simulacros, el parque temático de su propia sombra (72-3).

Efectivamente la sensación de pánico que se transmite en estas novelas tiene que ver con el miedo posmoderno a la pérdida de la autenticidad, a la pérdida de una realidad que ha sido suplantada por su simulacro. Por supuesto, en estas fabulaciones suenan como “ruido de fondo” (la expresión delilliana viene aquí mejor que nunca) algunas ideas muy populares del pensamiento posmoderno –con Jean Baudrillard al frente–, pero también la mejor narrativa anglosajona de las dos últimas décadas, aquella que va de Don DeLillo o Thomas Pynchon, hasta el admirado y recientemente fallecido David Foster Wallace, pasando por J. G. Ballard. No está de más recordar que de este último la editorial Berenice (la misma que ha dado acogida a varios de los escritores *mutantes*) ha publicado, precisamente en este mismo año 2008, su *Bienvenidos a Metro-Centre* (2008), tan cercano en algunos planteamientos a los autores españoles de los que estamos hablando.

Aunque mucho tiene que ver con ellas, más desapercibida que las dos anteriores ha pasado la inquietante fabulación de Alberto Gismera (Madrid, 1970), titulada *Morthotel*, y publicada asimismo en la emblemática colección de Berenice, “Nova”. A través de una estructura fragmentaria y desordenada a base de brevísimos capítulos que se suceden sin orden cronológico y de un mosaico de personajes poco definidos, la novela (que precisamente se abre con una cita de Jean Baudrillard) habla de una utópica organización empresarial dedicada a ofrecer a sus clientes una muerte a la carta. En el desolador mundo mostrado por Gismera (bastante similar al de *Derrumbe*), la realidad virtual, los sofisticados complejos turísticos que se convierten en ciudades fantasmagóricas en periodos no vacacionales, los documentales y películas que confunden deliberadamente la realidad con la ficción, el mundo contemplado a través de las pantallas, las organizaciones

terroristas u Organizaciones dedicadas a la Desorganización están a la orden del día. La sociedad descrita queda claramente definida en este fragmento:

En esta época de renovación constante la gente cambia a una celeridad pasmosa. De imagen, de trabajo, de vivienda, de muebles, de vehículo, de pareja. La identidad de los individuos de hoy en día se reinventa en periodos cada vez más cortos de tiempo. [...] El ritmo del mundo es vertiginoso en todos los aspectos: las noticias apenas duran unos días en la atención pública, los armarios se renuevan estacionalmente. La publicidad y los estilos de vida llaman a la transformación y el rejuvenecimiento permanente. Todo debe ser rápido y ultraligero, no queremos que nada sea demasiado serio, no queremos lastres que nos impidan movernos al ritmo del mundo, ¿no les parece? Y esta promoción masiva del cambio, la juventud, lo nuevo y lo moderno contra lo viejo, lo deteriorado y lo pasado de moda, está generando un paradójico fenómeno: cada vez más personas prefieren morir antes que enfrentarse a la inmovilidad y a los inconvenientes de la vejez y la enfermedad. Muerte antes de la muerte es lo que se empieza a demandar. Pero muerte planificada y controlada antes que muerte fortuita o dolorosa (61-2).

La heterogeneidad temática y formal de los textos agrupados por Manuel Vilas en la ya citada *España* hace difícil una reseña de conjunto, pero sí me gustaría advertir acerca de la coincidencia de propuestas temáticas que se aprecian entre algunos de estos textos y las tres novelas que ya han sido reseñadas en este apartado. Véanse, por ejemplo, el aterrador mundo al que nos conduce la imparable expansión tecnológica en “Los nómadas tecnológicos” o la desaparición del viaje en cuanto consoladora posibilidad de huida para el ser humano y su irremediable suplantación por el desplazamiento previamente programado por una agencia turística en “Vacaciones”. Aunque en mi opinión ningún otro relato tan apocalíptico y devastador como el titulado “Breve historia del tiempo”, donde se nos describe a través de varios viajes al futuro cómo la historia llegó a desaparecer cuando fue literalmente aniquilada por el propio poder de la tecnología, de tal modo que la vida se convirtió así en una aterrador fiesta inacabable e inenarrable. Ninguna premonición de futuro más desoladora y radical que esta de Manuel Vilas, pues simplemente niega su existencia al reducirlo a mera fabulación de nuestro presente.

Creo que si es posible hablar de una “nueva novela” en el siglo XXI ella nada tiene que ver con el hecho de que hoy en día muchos autores den cuenta en sus ficciones (más o menos realistas y más o menos convencionales) de las maneras de vivir contemporáneas: la globalización y democratización de la cultura a través de Internet, la comunicación electrónica o el uso cotidiano y obsesivo de la telefonía móvil, las redes sociales, la televisión, el poder y tiranía que la publicidad ejerce en nuestras vidas cotidianas... Más bien la “nueva novela”, si es que existe, es aquella que sabe transmitir de qué manera todos esos cambios sociológicos y tecnológicos han distorsionado nuestra manera de percibir la realidad, la manera de sentir el tiempo y el espacio en el que estamos inmersos y también

la que pone en práctica una fórmula literaria capaz de dar cuenta de esa nueva percepción de la realidad. Y, sin duda, dignísimos intentos de lograr esa “nueva novela” han sido en el 2008 todas las reseñadas hasta el momento en este apartado.

Pero lo curioso es que no solamente los escritores más jóvenes se están sintiendo atraídos por la fabulación del futuro. Se han escrito más relatos de ambientación futurista en el 2008; así, por ejemplo, los que José María Merino (La Coruña, 1941) reúne en su libro *Las puertas de lo posible*. Es el profesor Souto, heterónimo del autor, quien presenta en el prólogo el viaje en el tiempo del que ha salido el encargo a Merino para que cuente estas historias. A partir de esta estrategia metaliteraria tan habitual en este veterano y consolidado narrador del llamado grupo leonés, se reúnen aquí 17 relatos que cabrían ser catalogados dentro del género de la ciencia ficción más clásica. Parte aquí Merino para su fabulación de la lógica de la ciencia contemporánea y de la atenta observación de la realidad presente, para profetizar las consecuencias previsibles en un futuro que se vislumbra casi a la vuelta de la esquina. Y como es habitual en las obras de ciencia ficción de esta naturaleza, su visión es pesimista. El conjunto de cuentos está unificado por su temática futurista y también por personajes y motivos recurrentes. Se habla en ellos de seres humanos que viven en minúsculos apartamentos (30 metros cuadrados a lo sumo), entre ordenadores y robots que se mueven por el ciberespacio, viajan en aeromotos y aeromóviles que cuentan con sus espacios-puertos y aeroestaciones, concebidas para el destino y amarre de las naves espaciales. Se trata de un mundo futuro regido por un gobierno totalitario que impone deberes religiosos y obliga a todos a vivir conectados a teleparedes por medio del necesario uso de telecasos, para recibir toda la información que precisan. Por si fuera poco, viven bajo la permanente amenaza de los ecoterros que atentan contra el sistema. Los protagonistas de estos cuentos se asemejan a autómatas condenados a una brutal alienación, cuyo mundo afectivo e intelectual queda totalmente controlado por absurdas normas externas que les son impuestas desde arriba. El libro se cierra con un Glosario del profesor Souto, donde se explica el significado de los neologismos empleados a lo largo de todos los cuentos; glosario que claramente pretende poner de manifiesto el irremediable empobrecimiento de nuestra lengua en el futuro. Un empobrecimiento lingüístico que funciona como metáfora de otras muchas pérdidas que tendrá que soportar el ser humano.

Quizás la mayor diferencia entre Merino y aquellos escritores más jóvenes que también en los últimos años se están sintiendo atraídos y fascinados por los “no lugares” de ciberespacio sea que en el primero se advierte cierto tono de denuncia y nostalgia por un tiempo perdido que muchas veces falta en los segundos, o al menos no está presente de un modo tan explícito. Escritores como Manuel Vilas, Fernández Mallo o Gismera, parecen aceptar con mayor complacencia, no exenta de humor y fascinación, la suplantación del mundo real por su simulacro.

Dice Juan Francisco Ferré en el prólogo de *Mutantes* que “Todos ellos [...] han comprendido que habitan una época de saturación mediática y mediatización sistemática. Pero no se quejan, no maldicen su suerte, no protestan más de lo razonable contra la sinrazón comunicativa” (“Introducción” a *Mutantes. Narrativa española de última generación* 17). En un lúcido trabajo Juan Bonilla podría darnos las claves para comprender esa actitud despreocupada: “La realidad tampoco huele tras el cristal de la televisión, ni siquiera duele, de ahí que todo lo que va apareciendo en este espacio irreal donde acontecen existencias paralelas, pierda sus tintes de tragedia [...] y se convierta en broma” (Bonilla 183-84).

A broma parece tomarse también el inclasificable, y también en este caso veterano, Javier Tomeo (Huesca, 1932) el aspecto tan extraño que el mundo está adoptando en los últimos tiempos. En *Los amantes de silicona* vuelve Tomeo (ya fascinado desde su célebre *Amado monstruo* por la realidad paralela de la televisión) a sus temas de siempre (el absurdo de la existencia, la incomunicación, el silencio, la incapacidad de ser feliz, la irremediable soledad del hombre, la hipocresía...), al tiempo que se cuenta la historia de un apacible y maduro matrimonio propietario de una tienda de lencería que, como tantos otros, ha perdido irremediablemente el deseo y el amor que en algún lejano tiempo debió de haber entre ellos. Para consolar su mutua soledad, deciden ambos hacerse con dos muñecos hinchables que satisfagan por separado sus respectivas necesidades sexuales. Pero los dos muñecos, de última generación y ampliamente sofisticados, no sólo son capaces de hablar sino también de sentir, amar y sufrir. Marilyn y Big John, que así se llaman los dos muñecos, se enamoran y mantienen una relación a espaldas de sus respectivos dueños. La novela de Tomeo ofrece además de la delirante fabulación futurista un juego metaliterario, de tal modo que aquella es en realidad una novela erótica que escribe un amigo del narrador, mientras que este, que se dedica “a la distribución y venta de frutos tropicales, especialmente chirimoyas y mangos”, interfiere y corrige constantemente la estrafalaria historia de los amantes de silicona.

Aún otro consagrado y veterano de las letras españolas ha fabulado en el 2008 acerca del aterrador futuro que depara al mundo. Me refiero a Juan Goytisolo (Barcelona, 1931) y su novela *El exiliado de aquí y de allá*, en la que el autor ha decidido resucitar al Monstruo del Sentier, el personaje que moría en un atentado de los Maricas Rojos en *Paisajes después de la batalla* (1982). El extravagante personaje regresa tras un periodo en el más allá al mundo de los vivos, y lo primero que hace es entrar a un cibercafé para infiltrarse en el eje del mal y conocer desde dentro la motivación religiosa de sus asesinos. Además de la estructura sumamente fragmentaria (minúsculos capítulos de enigmáticos títulos), la inexistencia de un hilo argumental y la referencia continua al mundo de las nuevas tecnologías (Internet y el correo electrónico, sobre todo), *El exiliado de aquí y de allá* comparte con algunos otros artefactos narrativos de autores españoles más jóve-

nes que ya han sido reseñados en estas páginas esa visión apocalíptica del mundo de la que venimos hablando. Pero el escepticismo de Goytisoló parece más hondo e incurable, pues no sólo se dirige hacia la invasión tecnológica, hacia la tiranía del capitalismo o hacia la eterna conspiración de los poderosos, sino que nace del convencimiento de que el mal no anida solamente en el sistema, sino también en el antisistema. Testimonia la peculiar crónica de Goytisoló la agonía de un mundo delirante al borde de su propio derrumbe y autodestrucción. Pero si en otros autores encontrábamos una mera constatación de los nuevos tiempos no exenta de cierta fascinación y a veces grandes dosis de buen humor, Goytisoló parece incapaz de desprenderse de ese humor tan corrosivo, escéptico e hiriente al que ya nos tiene tan acostumbrados. La acritud del autor hacia todo y hacia todos asoma en cada una de las páginas de la novela (o mejor anti-novela, pues también su devastador escepticismo ha terminado por hacerle inservible el género de la novela) y parece complacerse en una deformación grotesca y aterradora del mundo.

Varias de las novelas reseñadas, llenas de premoniciones futuristas, rozan el género de la ciencia ficción, modalidad narrativa que parece haber sido especialmente fructífera en el 2008. Pero ninguna le rinde tan profundo homenaje como *El mapa del tiempo* (Premio Ateneo de Sevilla) de Félix J. Palma (Sanlúcar de Barrameda, 1968). Esta larga narración, ambientada en Londres en el siglo XIX, cuenta tres divertidas historias cuyos personajes (algunos históricos, como el mismo G. H. Wells) viven, o al menos creen vivir, la fascinante experiencia de viajar en el tiempo. La enrevesada trama de la novela nos habla de universos alternativos, mundos paralelos, caminos que se bifurcan a partir de una idea no lineal del tiempo, de tal manera que, a la postre, el lector desconoce si dichos viajes han ocurrido realmente, fueron fruto de la imaginación de sus protagonistas o de un burdo truco de magia. En realidad la novela de Palma más que una fabulación de ciencia ficción (categoría que le niega su mismo autor) es un homenaje a tantos escritores (desde G. H. Wells, hasta J. G. Ballard, pasando por Isaac Asimov, Ray Bradbury o Philip K. Dick) que han convertido el viejo asunto de los viajes temporales en eterna e intemporal materia de fabulación. Al mismo tiempo la novela se presenta como reflexión metaliteraria y como posmoderna, irónica y distanciada reelaboración de los viejos folletines decimonónicos, recurriendo al viejo (y quizás ya manido) truco de la narrativa especular, a través del cual el personaje confiesa que va a escribir una novela que no es otra que la que nosotros, los lectores, estamos leyendo. Aunque *El mapa del tiempo* nada tiene que ver, ni en el tono ni en el tema (estamos ante una novela a medio camino del género histórico y el de la ciencia ficción), ni mucho menos en la forma, con las novelas de los *mutantes*, sí que quiero llamar la atención acerca de alguna interesante coincidencia con ellas. Me refiero al impactante descubrimiento que hace el lector a mitad de la novela: el futuro año 2000, al que los personajes creen viajar gra-

cias a una sofisticada y súper tecnológica máquina del tiempo, no es otra cosa que un burdo decorado de cartón piedra, un espectáculo de ilusionismo, construido y diseñado por un empresario sin escrúpulos, dueño de una agencia de viajes al futuro. Así que de nuevo, otro joven escritor español se complace en mostrarnos el futuro como espectáculo mediático, como mero simulacro construido en las mismas entrañas del mundo real.

LA SALUDABLE PERVIVENCIA DE OTROS GÉNEROS NARRATIVOS: NOVELAS HISTÓRICAS Y PSICOLÓGICAS

Ante la imposibilidad de detenernos en todas las novelas publicadas en el 2008 que cabrían ser catalogadas dentro de estas dos categorías genéricas, me detendré tan sólo en un par de ejemplos cuya calidad bien pudiera funcionar como muestra irrefutable de la feliz supervivencia de dichos subgéneros en el marco de nuestra narrativa reciente.

A pesar del notable incremento de novelas que juegan a imaginar el futuro, lo cierto es que siguen siendo mucho más abundantes las que recrean el pasado. Y es que sin duda el género de la novela histórica sigue atrayendo al lector como ningún otro. En cualquier caso es necesario advertir que no todas las novelas dedicadas a reconstruir una época de la Historia pueden ser insertadas en el mismo saco. Por supuesto, las más visibles en el mercado editorial son algunos *best-sellers* que se valen de manidos argumentos y explotan viejos tópicos con gratuito efectismo. Novelas que todavía parecen tomarse absolutamente en serio el viejo género de la novela histórica y dirigidas a lectores sin el más mínimo interés por cuestiones de indole metaliteraria en torno a las ambiguas y conflictivas relaciones entre la Historia y la Ficción. Pero, afortunadamente, en este año 2008 se han publicado también otras novelas que, sin renunciar al referente histórico, nos proponen una visita irónica al pasado y sobre todo al mismo género de la novela histórica. Entre estas de cita ineludible es *El asombroso viaje de Pomponio Flato*, de Eduardo Mendoza (Barcelona, 1943), ambientada en el siglo I de nuestra era en el Imperio romano. Mendoza, con su galería de inolvidables y disparatados personajes, parece haberse consagrado ya como uno de los maestros de la mejor novela humorística de nuestros tiempos. Fiel a un estilo muy personal y a una manera muy posmoderna e irónica de utilizar viejos esquemas genéricos, en su última novela (calificada por algún crítico como “la última gamberrada de Mendoza”) elabora un peculiar y disparatado híbrido entre la novela negra, el thriller histórico y la hagiografía, protagonizado por un divertido personaje, Pomponio Flato, ciudadano romano que viaja por los confines del Imperio en busca de unas aguas de efectos milagrosos. Llega a la ciudad de Nazareth y allí se encuentra, muy a su pesar, involucrado en la resolución de un crimen. El carpintero del pueblo, José, acaba de ser acusado del asesinato de un poderoso hombre de la ciudad. El

hijo de éste, Jesús, contratará a Pomponio Flato para que investigue el caso y ponga al descubierto el montaje urdido para culpabilizar a su padre. Llama la atención en este libro un elemento curioso: frente a tantos autores contemporáneos que se complacen en desdibujar en sus ficciones los márgenes de la realidad y en fomentar su consabida confusión con la ficción, sorprende que esta novela de Mendoza termine con una innecesaria y cada vez más infrecuente “Nota final”, donde se advierte al lector de los elementos, personajes o sucesos que son tomados de la Historia, distinguiéndoles de aquellos otros que son solamente fruto de la imaginación del autor.

Sin pretensiones experimentales de ningún tipo, el escritor y director de cine, David Trueba (Madrid, 1969) construye su segunda novela, *Saber perder*, elegida como mejor del año 2008 por *El Cultural*. Se trata de una extensa novela de introspección psicológica que habla del fracaso y la necesaria supervivencia al mismo, a partir de las historias entrelazadas de los cuatro miembros de una familia convencional (el abuelo, el padre, la hija y el novio de esta, futbolista en un club de Madrid), poniendo en evidencia la irremediable soledad en compañía que experimenta cada uno de ellos. Incapaces de comunicarse entre sí, todos buscan fuera del refugio familiar un escape a su soledad y todos ellos experimentan la angustia ante la imposibilidad de lograrlo. Lo más atractivo de la novela de Trueba, como ya lo fuera de la anterior (*Cuatro amigos*), es la creación de personajes convincentes y conmovedores, alejados de estereotipos y con sorprendentes resortes psicológicos. Asimismo resulta muy acertada la estructura de la novela a base de breves capítulos en los que se alternan las cuatro historias narradas. Cada uno de esos capítulos cuenta la historia desde la única óptica de uno de los cuatro personajes, sin que confluyan nunca en cada sección más de un punto de vista, lo que contribuye de forma muy eficaz a subrayar la terrible soledad y el profundo aislamiento de cada uno de los cuatro protagonistas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bonilla, Juan. “La televisión inocente”. *El arte del yo-yo*. Valencia: Pre-Textos, 1996, 183-84.
- Fernández Mallo, Agustín. *Nocilla Experience*. Madrid: Alfaguara, 2008.
- Gismera, Alberto. *Morthotel*. Córdoba: Berenice, 2008.
- Goytisolo, Juan. *El exiliado de aquí y de allá*. Barcelona: Círculo de lectores-Galaxia Gutenberg, 2008.
- Lago, Eduardo. *Ladrón de mapas*. Barcelona: Destino, 2008.
- Loriga, Ray. *Ya sólo habla de amor*. Madrid: Alfaguara, 2008.
- Mendoza, Eduardo. *El asombroso viaje de Pomponio Flato*. Barcelona: Seix Barral, 2008.
- Menéndez Salmón, Ricardo. *Derrumbe*. Barcelona: Seix Barral, 2008.
- Merino, José María. *Las puertas de lo posible*. Madrid: Páginas de espuma, 2008.
- Ortega, Julio y Juan Francisco Ferré (Selec.). *Mutantes*. Narrativa española de última generación. Córdoba: Berenice, 2007.
- Palma, Félix J. *El mapa del tiempo*. Madrid: Alianza, 2008.
- Romeo, Félix. *Amarillo*. Madrid: Plot, 2008.
- Rosa, Isaac. *El país del miedo*. Barcelona: Seix Barral, 2008.
- Tomeo, Javier. *Los amantes de silicona*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Trueba, David. *Saber perder*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Uribe, Kirmen. *Bilbao-Nueva York-Bilbao*. Barcelona: Seix Barral, 2009 (versión original en eusquera: 2008).
- Verdú, Vicente. *No Ficción*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Vila-Matas, Enrique. *Dietario voluble*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Vilas, Manuel. *España*. Barcelona: DVD, 2008.